

Daniel Marcos Pereira Mendes

(Daniel Ducato)*

Reflexões sobre a Composição Cenográfica

e o palimpsesto a partir da prática teatral em
espaços de uso não convencional

Reflexiones sobre la Composición Escenográfica

y el palimpsesto a partir de la práctica teatral en
espacios de uso no convencional.

RESUMO

Neste artigo é abordado um tema relacionado à imagética da cena, mais precisamente acerca da Composição Cenográfica de espetáculos teatrais praticados em *espaços de uso não convencional*. Aqui será dedicada uma atenção especial à analogia entre a Composição Cenográfica e o *palimpsesto*, tendo em vista a importância dos espaços que são eleitos, seus significados peculiares e suas contribuições para a dinamização da narrativa cênica.

Palavras-chave: Composição Cenográfica; Espaços de uso não convencional; Palimpsesto.

RESUMEN

En este artículo se aborda un tema relacionado a la imagen de la escena, más precisamente acerca de la Composición Escenográfica en espectáculos teatrales practicados en los espacios de uso no convencional. Aquí se dedicará una atención especial a la analogía entre la Composición Escenográfica y el palimpsesto, teniendo en cuenta la importancia de los espacios que son elegidos, sus significados peculiares y sus contribuciones a la dinamización de la narración escénica.

Palabras-Clave: Composición Escenográfica; Espacios de uso no convencional; Palimpsesto.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo é um recorte da minha dissertação de mestrado defendida no ano de 2016, na Universidade Federal de Ouro Preto, intitulada “Estudos de processos de Composição Cenográfica em espetáculos teatrais praticados em *espaços de uso não convencional* durante a Ocupação Cênica e a Coabitação Teatral” (MENDES, 2016).

Aqui será dedicada a escrita sobre a Composição Cenográfica em analogia ao termo *palimpsesto*. Para tanto, torna-se importante a conceituação destas terminologias, além da escrita do que venham a ser os *espaços de uso não convencional*.

Partimos da definição de que composição é uma organização, disposição, arranjo ou rearranjo de elementos, por vezes com o intuito da criação de mensagens visuais, tanto no plano bidimensional, como também no espaço.

É através da manifestação visual de suas criações compositivas que o comunicador visual se expressa e consegue atingir um determinado público, conforme nos diz Donis A. Dondis (1997) em seu estudo sobre a *Sintaxe da Linguagem Visual*:

Os resultados das decisões compositivas determinam os objetivos e o significado da manifestação visual e tem fortes implicações com relação ao que é percebido pelo espectador. É nesta etapa vital do processo criativo que o comunicador visual exerce o mais forte controle sobre seu trabalho e tem a maior oportunidade de se expressar, em sua plenitude, o estado de espírito que a obra se destina à transmitir. (DONDIS, 1997, p.29)

Os elementos formais (pontos, linhas, cores, texturas, formas dinâmicas e outros), entendidos do mesmo modo por elementos da linguagem visual são as bases para a criação de uma composição, normalmente aplicados em esquemas que possuem particularidades bidimensionais, como a Pintura, a Gravura, o Desenho, as Artes Gráficas, etc.

Todavia, estes elementos também fazem parte da constituição dos objetos artísticos, das Esculturas, das Arquiteturas, das Cenografias, entre outros, quando nestes casos são investigados a partir da sua inserção num outro plano relativo à profundidade, obtendo a sua tridimensionalidade.

Uma Composição Cenográfica, neste sentido, lida com a articulação e distribuição de elementos sobre o espaço cênico (com pensamentos diferenciados para cada situação) a partir de um ou alguns princípios da linguagem visual (equilíbrio, harmonia, proporção, padrão, ritmo, ênfase, entre outros). Uma de suas finalidades é estruturar um espetáculo

teatral e transmitir ao espectador o delineamento dos lugares e ambientes presentes em um texto teatral ou em um texto literário (para os casos de adaptações cênicas provenientes deste recurso), quando também pode transcorrer sem a necessidade de objetivação através das *indicações cênicas* sinalizadas pelo dramaturgo ou pelo autor.

Certamente durante muito tempo, antes mesmo da soberania do texto teatral visto no período do naturalismo, a Composição Cenográfica esteve à disposição dos pintores cênicos, que buscavam retratar a realidade através da mimese pictórica no plano bidimensional, isto é, a aplicação de "técnicas de desenho da perspectiva para telas pintadas" (URSSI, 2006, p. 37), em painéis ou biombos, o que conferia ao espaço uma relação de representação ilusória.

No período do Renascimento a perspectiva passa a ser entendida como dispositivo de representação não só no sentido pictórico, bidimensional, mas também tridimensionalmente, no campo arquitetônico. O espaço é representado a partir de um determinado ponto de vista. Os artistas utilizam da profundidade no espaço pictórico e também tridimensional como algo que é representado. Apesar das telas pintadas e dos recortes tridimensionais conterem movimento (percebido através da dinâmica visual das formas), eles são trabalhados a partir do ponto de vista estático, ou

seja, a representação do espaço é dada de maneira generalizada estática.

Os pintores do renascimento representaram a natureza como uma paisagem perspectivada na tela estruturando um novo olhar. A pintura transformada criou uma analogia à teatralização do mundo. A perspectiva introduziu a ciência na pintura e estabeleceu um modelo de representação do espaço cartesiano em planos bidimensionais. Ela ampliou ilusoriamente a cena e seus criadores uniram as artes pictóricas e a arquitetura na cenografia em projetos cênicos. Ela resolveu o problema de palcos reduzidos ampliando suas dimensões por linhas convergentes a um único ponto situado no centro do cenário com edifícios, ruas e praças, bosques e campos. Esta ilusão ótica transformou a cena, em planos e ambientes, trazendo a terceira dimensão ao cenário. (URSSI, 2006, p.32)

Aos poucos, a composição antes realizada pela representação da profundidade em um plano bidimensional (ou de forma tridimensional, porém amparada através de certa estaticidade) cede lugar a uma área articulada para construir, edificar, materializar e movimentar algo. Tem-se o movimento moderno como exemplo em todas as áreas, como na Arquitetura, nas Artes Visuais e mesmo na própria Cenografia e no fazer teatral.

Um salto considerável para o pensamento da Composição Cenográfica ligada diretamente à tridimensionalidade e ainda ao estudo da iluminação cênica está conectado à mudança de paradigma evidenciada no

início do século XX. Neste sentido percebemos o quão se torna fundamental a teoria de Adolphe Appia para a formulação de uma nova Cenografia e outra maneira de percepção espacial no teatro, envolta por uma quarta dimensão, a dimensão temporal (ROLLEMBERG, 2008).

Em seus estudos, presentes em seu livro *L'oeuvre d'art vivant* (1921) (ou *A obra de arte viva*), no final do século XIX e início do século XX, o arquiteto, cenógrafo e encenador suíço decide “reformatar a *mise-en-scène*” para repensar as dinâmicas da ação cênica em relação ao espaço construído, em detrimento dos procedimentos presentes na tradicional estética realista até então em voga.

Os estudos de Appia convergem para a conciliação do espaço e do tempo através da aplicação do movimento àquilo que a princípio estaria imóvel (tanto os elementos ligados às Belas Artes, como a Pintura, a Escultura, a Arquitetura – por sua vez imóveis no espaço – quanto os elementos ligados ao texto e à Música, desenvolvidos no tempo, mas estáticos em relação ao espaço). Appia nos ilumina sobre as questões relacionadas ao espaço e ao tempo, quando diz:

Eis, pois, os artistas cuja atividade reunida deveria constituir o apogeu da arte dramática: um texto poético definitivamente fixado; uma pintura, uma escultura, uma arquitetura, uma música definitivamente fixadas. Coloquemos em cena tudo isto: teremos a poesia e a música que se

desenvolverão no tempo; a pintura, a escultura e a arquitetura que se imobilizam no espaço, e não se vê de que maneira conciliar a vida própria de cada uma delas numa harmoniosa unidade! Ou haverá um meio de o fazer? O tempo e o espaço possuirão um elemento conciliatório – um elemento que lhes seja comum? A forma no espaço pode tomar a sua parte das durações sucessivas do tempo? E essas durações teriam ocasião de se propagar no espaço? Ora é a isto mesmo que o problema se reduz se queremos reunir as artes do tempo e as artes do espaço num mesmo objeto. (APPIA, 2004, p. 11)

Influenciado pelo conceito de Richard Wagner nomeado *Gesamtkunstwerk* (ou da participação igual de todas as artes, também chamada de *obra artística total*) e influenciado ainda por Emile Jacques-Dalcroze e a dinâmica do corpo vivo do ator impulsionado pela rítmica da arte musical, Appia formulou e desenvolveu tridimensionalidades cênicas que, aplicadas às particularidades da luz, dialogavam com o corpo dos atores/bailarinos, suprimindo assim o contrassenso que existia entre os biombos com pinturas realistas de fundo e os corpos vivos dos que encenavam. Appia (2004, op. cit.) nos escreve sobre estas questões:

Por outro lado, o modo de existência da pintura não pode convir-lhe. A um objecto plástico devem corresponder sombras e luzes positivas, efectivas. Diante de um raio de luz, de uma sombra, pintados, o corpo plástico conserva-se na sua própria atmosfera, nas suas próprias luz e sombra. É o mesmo que se passa com as formas indicadas pela pintura; essas formas não são plásticas, não possuem três dimensões; o corpo tem três; a sua

aproximação não é possível. As formas e a luz pintadas não têm, pois, lugar na cena; o corpo humano recusa-as. (APPIA, 2004, p.13)

Apesar de Adolphe Appia não conseguir, em seu tempo, se desvencilhar completamente da frontalidade da caixa cênica italiana (e possivelmente nem era essa a sua intenção), seus pensamentos foram extremamente significantes para a reflexão sobre a padronização em que o teatro havia se encaixado, denotando outras maneiras de se pensar a composição da cenografia pela tridimensionalidade espacial em fluxo com a dimensão temporal.

Neste pensamento sobre a realização da cenografia com a particularidade de sua imersão em outras dimensões, Pavis (2011, p.45) nos aponta que "a cenografia marca bem seu desejo de ser uma escritura no espaço tridimensional (ao qual seria mesmo preciso acrescentar a dimensão temporal), e não mais uma arte pictórica da tela pintada, como o teatro se contentou em ser até o naturalismo".

Similarmente a este apontamento, Doris Rollemberg Cruz nos fala acerca da cenografia contemporânea:

Contemporaneamente, a intervenção dos atores no espaço é um fato e a ocupação espacial da cenografia, que se dá na cena, implica um novo conceito de cenografia que diz respeito à compreensão da área de atuação como espaço a ser projetado na sua tridimensionalidade. Contrapõe-se, há mais de um século, ao cenário bidimensional, a tela pintada e plana da arte

pictórica utilizada na cena até o Naturalismo do início do século XX. (ROLLEMBERG, 2008, pp. 25-26)

A autora ainda menciona sobre a noção de *dispositivo cênico* como sendo outra terminologia empregada contemporaneamente. Essa terminologia também é utilizada por Kosovski (2000) e por Pavis (2011) e "já traz em si a integração da tridimensionalidade do espaço com a sua variável temporal" (ROLLEMBERG, 2008, p. 26).

Já Fausto Viana traz outras questões ao definir o termo cenografia, após organizar e publicar os conhecimentos do professor Antônio Heráclito Carneiro Campello Neto (USP), registrados em relatórios anuais ao longo de anos a fio com a docência. A definição que segue possui certa particularidade de recorte em que a cenografia é construída a partir do texto e sob as coordenadas de um diretor i. Viana nos diz:

Definimos a cenografia como forma de usar e interpretar visualmente o espaço cênico, através de várias técnicas e diversos materiais, de acordo com a linha de transmissão da mensagem do texto, sob a linha de direção do espetáculo. Ela estará também sujeita às transformações sócio-políticas, que serão interpretadas pelo cenógrafo sempre sob a solicitação do diretor, vindo a significar, visivelmente, o ponto de partida do trabalho de uma montagem que se iniciou teoricamente com o texto. É a partir da estrutura, que seguirá o conceito do espetáculo, que o diretor poderá iniciar a construção do seu trabalho e os atores se situarão fisicamente no espetáculo. (VIANA, 2010, pp. 11-12).

Com certa proximidade do pensamento de Pavis e Viana, Miriam Abi Cohen em sua dissertação de mestrado nos fala de alguns aspectos da cenografia vistos no teatro contemporâneo, no que confere a adaptação e a transformação de espaços para o acontecimento cênico. A pesquisadora nos diz:

Diante da evolução da encenação, a Cenografia deixa de ser um elemento meramente ilustrativo, ou decorativo, para torna-se um dispositivo visual que ganha presença e participação na comunicação ao público do argumento proposto pelo evento teatral, não apenas um lugar onde se passa a ação, mas como a relação proposta entre o texto, a ação e a recepção. No contexto do Teatro Contemporâneo, a cenografia apresenta-se também como a arte de adaptar os espaços teatrais ou não convencionais aos processos desencadeados para a realização de um acontecimento teatral. (COHEN, 2007, p.26)

E para o cenógrafo Gianni Ratto, a Cenografia pode ser considerada como algo construído em um espaço ou ainda o próprio espaço escolhido. Ele nos diz: "A Cenografia é o espaço eleito para que aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia poderemos entender tanto o que está contido em um espaço, quanto o próprio espaço" (RATTO, 1999, p.22).

Desta forma, a partir de algumas definições contemporâneas do termo Cenografia e também dos apontamentos que foram feitos acerca de seu

desenvolvimento do plano bidimensional à tridimensionalização do espaço, percebemos que a Composição Cenográfica herda um vasto repertório de possibilidades para ser ajustada, desde o vazio completo, passando pelas proposições de pinturas de painéis, podendo transitar por propostas simbolistas advindas pelo uso da iluminação sobre tridimensionalidades arquiteturas, ser o próprio espaço eleito para uma encenação com todas suas particularidades estruturais e simbólicas e ainda, inclusive, se articular através de um vetor híbrido composto por vários modos de operação.

2 OS ESPAÇOS DE USO NÃO CONVENCIONAL

Partimos do princípio de que um espaço cênico não é tão somente uma caixa preta ou um espaço retangular, no qual se instala um pano de fundo, com um ator situado à frente a interpretar um texto e do outro lado uma plateia para assisti-lo. Existem outros espaços nos quais a ação cênica pode se desenvolver e que contemporaneamente podemos entender por *espaços de uso não convencional*.

A terminologia *espaços de uso não convencional* surge a partir da provocação de Antônio Araújo em entrevista concedida a Rogério Santos de Oliveira para finalidade acadêmica, quando o entrevistado ao relatar questões específicas do trabalho desenvolvido com o Grupo Teatro da

Vertigem, diz que "não é o espaço que é não convencional, é um uso não convencional do espaço" que ocorre (Ver Anexos, in: OLIVEIRA, 2005, p. 18).

Nos espaços de uso não convencional ocorrem outros trâmites, devido à mutabilidade de situações que podem ser dinamizadas para uma encenação (quando se encontram impregnados de significações) e devido, também, às diferentes escolhas que terão de ser tomadas em cada caso para atingir a fluidez das atividades ligadas à finalidade teatral.

No *Teatro à Italiana*, existe uma pré-codificação tipológica que divide o palco (onde quase sempre ocorrem as encenações) de uma plateia que irá assistir ao espetáculo. Ao ser lançada esta afirmação, deve-se levar em conta que a princípio estas condições se efetivaram por convenções históricas que delimitaram e circunscreveram a edificação teatral institucionalizada. Assim, contrariando esta lógica, a configuração de um *Teatro à Italiana* pode ser revista e remodelada, quando existem espetáculos teatrais que ludibriam os códigos pré-estabelecidos e fazem do lugar do público parte da área de atuação ou mesmo situam a plateia em cima do palco. Através destes dois supostos exemplos de novos arranjos dentro da caixa cênica (quando ainda são possíveis outros tantos), surge a reflexão de que os códigos da pré-formatação de um *Teatro à Italiana* podem sofrer alterações e assim colocar em xeque a imediata divisão entre a

área de atuação e o público, além da frontalidade cênica que foi mencionada há pouco.

Na grande maioria dos casos, o *Teatro à Italiana* conta ainda com a existência de uma estruturação que venha atender às demandas que se fazem presentes para uma apresentação teatral, tal como o domínio da sonorização e da iluminação, compostos de instrumentação específica.

Por não possuírem nem a similaridade tipológica da espacialidade teatral mais tradicional, nem a estruturação e o instrumentário a que venham condicionar e regulamentar a sua utilização para a realização de espetáculos teatrais, os *espaços de uso não convencional* fazem da ação de praticar o espetáculo a condicionante máxima para sua determinação enquanto espaço cênico (KOSOVSKI, 2000).

De certa forma este é o trunfo que a encenação, a ação performática e as apresentações teatrais contemporâneas irão esquadrihar: as possíveis tramitações que existem nas práticas inerentes à um espetáculo teatral durante a ocupação ou a coabitação de um espaço ii (e possivelmente de um lugar) e que vão gerar força para a vivência desta nova ação cênica que está sendo proposta.

3 O ESPAÇO E O LUGAR VISTOS CONTEMPORANEAMENTE PELO TEATRO

Tendo tal definição de espaço cênico como local em que se desenvolve a ação, podemos libertá-lo do edifício teatral, na medida em que a ação não se obriga a acontecer dentro desses espaços específicos, construídos e equipados para abrigá-la. E é o que tem sido feito: escolha de espaços alternativos para a ação teatral faz com que o espaço cênico seja mutável e se aproprie do espaço pré-concebido para a sua realização. Se antes o cenógrafo possuía esse espaço “vazio”, a caixa preta, como uma tela em branco para compor a cenografia, munido da tridimensionalidade do espaço, agora, ele possui o espaço construído, a tela rabiscada, onde, aliado ao que já existe, ele construirá o espaço de jogo, ou seja, o espaço cênico. (NASCIMENTO, 2014).

Entende-se que o teatro contemporâneo possui uma amplitude de possibilidades de arranjos, inclusive quando se trata da escolha e do uso dos espaços e dos lugares. Por este mesmo motivo, existe uma difícil tarefa de se conseguir delinear com precisão a unidade em cada uma destas manifestações cênicas. Nesta lógica, Gerd Bornheim em seu livro *O sentido e a máscara* (2007) nos acena que:

O panorama do teatro de hoje é, inegavelmente, de uma riqueza imensa, de uma pluralidade de experiências jamais vista em nenhuma fase da história da dramaturgia e da arte da cena. E é precisamente esta pujança que torna a realidade teatral problemática, complexa, e mesmo caótica. O grande problema está em captar a sua unidade,

ou em estabelecer os critérios básicos que possibilitem uma visão orgânica e unitária do conjunto (BORNHEIM, 2007, pp. 9-10).

Assim, no início do séc. XX o teatro começa a expressar necessidade de vida nova e de novos rumos, ampliando a variedade de experiências vivenciadas. De acordo com Bornheim (2007, p. 15): "começaram a pulular as interpretações sobre a origem do teatro e perseguia-se a realização de uma arte a mais integral possível, que coubesse atender aos elementos primevos do teatro" em prol de uma "reteatralização do teatro".

Neste cenário surge a necessidade de redescoberta dos modelos com visão não-aristotélica, como o teatro oriental, os mistérios medievais, o auto-sacramental de Calderón, o teatro elisabetano e Shakespeare, que vão influenciar consideravelmente encenadores e autores como Lorca, Claudel, Schehadé, T. Wilder, Beckett, Ionesco, Adolphe Appia, Gordon Craig, Antonin Artaud, entre outros.

O que estes autores combatem é precisamente a ideia de ilusão cênica, tudo aquilo que pretende fazer do palco a própria realidade. Lutar por um teatro teatral é lutar por algo que aceita o teatro por aquilo que ele é: teatro (BORNHEIM, 2007, p. 16).

Como consequência do inconformismo acerca da milenar tirania da estética aristotélica iii, transparece o

dissolving view, que de acordo com Bornheim (2007, p. 42), é quando "a realidade começa a ser desfeita, a ser despida da sua substancialidade".

Expressando-se a si próprio e buscando substituir as convenções vigentes por novas normas, o artista já não "imita" o real, e inaugura, com esta até então inusitada conduta, uma feroz e progressiva crítica à milenar tirania da estética aristotélica, que, com passos ao que tudo indica seguros, começa a entrar em declínio (BORNHEIM, 2007, p. 42).

Neste turbilhão de dissoluções notamos a exaustiva necessidade também de abandono das salas especializadas, a fim de encontrar o sentido para a realização do teatro em outros lugares e espaços.

Assim, abandonando as salas teatrais existentes, usaremos um galpão ou um celeiro qualquer, que reconstruiremos segundo os procedimentos que resultaram na arquitetura de certas igrejas e certos lugares sagrados (ARTAUD, 2006, p. 110)

Contemporaneamente o artista cênico pode encontrar um espaço ou um lugar distinto do *Teatro à Italiana*, que venha fazer mais sentido ao fazer artístico proposto, a partir das próprias questões estruturais destes espaços e destes lugares, pela especificidade de suas condicionantes temporais e simbólicas e também pelos fluxos que ali são evidenciados. De acordo com Luiz Carlos Garrocho:

A cena contemporânea tem demonstrado um interesse marcante na utilização de espaços não configurados de antemão como circuitos de exibição e apresentação artística. Entre estes, focalizamos os “espaços encontrados”, numa referência à expressão da encenadora Ariane Mnouchkine (ODDEY, Alison e WHITE, Christine, 2008), ao procurar definir um topos da encenação que dialoga com a materialidade do lugar, entendido este na sua existência concreta, independente e anterior à intencionalidade e aos códigos estabelecidos para a recepção (GARROCHO, 2010b, p. 1).

Para o autor, no *espaço encontrado* ocorrem algumas diferenciações em seu uso, devido à ausência de interferências sobre os elementos que determinam o lugar. Nesta lógica, para a apresentação de alguns processos cênicos em um *espaço encontrado*, existe um corpo espacial base, que será explorado para a criação de uma cena e/ou o todo que será apresentado, sem a existência de artifícios construtivos de representação para a concepção cênica. Nesta esteira, Luiz Carlos Garrocho reflete:

Os espetáculos que ocorrem em lugares como galpões ou salas costumam ser revestidos, ou seja, caracterizados cenicamente para a montagem. Mesmo que utilizem do máximo do “Espaço Vazio” tais criações tendem à abstrair dessa materialidade, a fim de configurar um universo ficcional. Diferente disso, no *espaço encontrado* não há essa “cobertura” sobre a arquitetura existente (GARROCHO, 2010a, p. 59).iv

Nestes casos não existe (a priori) um desenho ou a concepção de imagens cenográficas. A composição espacial surge através do uso direto da arquitetura (através do uso de seus planos, contraplanos, elevações e condicionantes estruturais), por objetos e móveis que normalmente já são os encontrados durante a ocupação do ambiente e também pela presença do ator (por vezes sugerida pela plasticidade formal de seus corpos e também das vestimentas cênicas).

Praticamente inexistente a construção de novas estruturas, tais como painéis pintados, andaimes, escadas, entre outros. Além, disso, denota-se a ausência de apelo para uso de efeitos de iluminação artificial e cromática. O espaço apresenta-se como é: com a sua iluminação própria e com as suas particularidades arquitetônicas de origem.

Assim, pode-se pensar que no *espaço encontrado* existem camadas que foram sedimentadas durante o seu tempo de uso e que estão à disposição dos artistas cênicos para serem utilizadas da forma como melhor convier.

Este uso do espaço gera estalos para a elaboração de uma dramaturgia que também é germinada pelas negociações acontecidas durante sua utilização.

Em casos específicos, este tipo de abordagem espacial trata o trabalho cênico mais como a apresentação de um processo do que propriamente a encenação de um espetáculo com resultado codificado, completo e finalizado.

Partindo de aspectos análogos aos apresentados, Lidia Kosovski (2000, p. 88) nos fala acerca do *lugar encontrado* (*found place*) v, noção elaborada por Richard Schechner, aonde se "celebram as contribuições que as características do lugar podem proporcionar à cena".

O *lugar encontrado* tem por princípio básico a percepção e a negociação com os seus elementos físicos, a sua arquitetura, as suas qualidades de textura, a sua topografia, a sua luz, e a sua socialidade - para os explorar. (KOSOVSKI, 2000, p. 89)

E por incluir a *socialidade* enquanto ponto para exploração, Kosovski (idem, p. 88) também deixa evidenciada a possível relação de transformação do lugar pelas relações dos novos fluxos, e menciona ainda que "Schechner inclui no *encontro* do lugar não só a sua identificação como a prática do lugar, a sua espacialização".

4 ALGUMAS POSSÍVEIS CORRELAÇÕES ENTRE A COMPOSIÇÃO CENOGRÁFICA E O PALIMPSESTO

Na pesquisa acadêmica de mestrado que dissertei junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto está evidenciado que um *espaço de uso não convencional* possui infinitas camadas,

desde as suas estruturas de fundação, até os vestígios e as marcas que ali permaneceram durante e após seu uso.

Escrevi também sobre as camadas referentes à memória e à carga simbólica de todos os elementos que são encontrados nestes espaços (abandonados ou desativados) e que trazem significações bastante potentes para uma encenação.

E ainda discorri sobre a presença das camadas através da disposição e organização de coisas e objetos num determinado lugar que já possui cotidianamente atividades.

Percebi que além destas camadas já encontradas num espaço ou num lugar, existe a possibilidade do surgimento de novas camadas através da intervenção de elementos cenográficos sobre as estruturas arquitetônicas escolhidas, pensadas para os espetáculos que são praticados nestes espaços ou nestes lugares.

Assim, análogo a este pensamento da sobreposição de camadas e no intuito de ampliar nossas leituras acerca da Composição Cenográfica, estão evidenciados aqui os esforços de rascunhar símiles ao termo *palimpsesto vi*. Na Idade Média, o termo significava a condição de se apagar os escritos dos pergaminhos para uma nova escrita sobre o suporte antigo. *Palimpsesto* significa literalmente "aquilo que se raspa para escrever de novo".

Para o caso das *Composições Cenográficas* as novas camadas que são encontradas ou inseridas em um espaço seriam similares às condições apresentadas pelo *palimpsesto*, com uma principal particularidade: Nestes casos não se apaga tudo o que está escrito para tecer uma nova escrita. Todas as camadas de gênese do espaço – as questões estruturais e também substanciais – estão dispostas para serem repensadas e possibilitarem o surgimento de uma nova grafia a favor da cena teatral.

Neste sentido, ao exercitar este raciocínio acerca do *palimpsesto*, percebe-se que os elementos que constituem a arquitetura de um espaço eleito para a encenação, além de suas premissas simbólicas, compõem a base para as possíveis intervenções a fim de dinamizar o espetáculo teatral que será praticado neste espaço.

Ou, em outras palavras: a matriz espacial que se encontra disponível e suas condicionantes substanciais são campos de investigação e de negociação que atuam com a finalidade de tecer um novo lugar através da *Composição Cenográfica*.

O reconhecimento das intervenções para a determinação das novas camadas sobre um espaço pode se efetivar por algumas vias. Aqui serão abordados brevemente três modos que são considerados os mais importantes para

esta pesquisa: *Estruturas Fenotípicas; Dressing;* e Modificações diretas dos elementos arquitetônicos.

4.1 Estruturas fenotípicas

Neste primeiro tópico discutiremos sobre as camadas já presentes em um *espaço encontrado* e sobre a utilização de materiais e de objetos que ali se encontram disponíveis. Neste sentido, os próprios elementos e objetos que são encontrados no espaço (ou no lugar), são utilizados na experimentação cênica: através do manuseio (propriamente dito), como também ao permanecerem estáticos em seus lugares de origem, mas ainda assim criando novas significações.

Neste campo de investigação podemos fazer associações com algumas definições presentes na área das Ciências Biológicas, especificamente aos termos *genótipo* e *fenótipo*. Os estudos biológicos descrevem os *genótipos* como sendo o conjunto de informações organizadas dentro de uma célula que constituirão os *fenótipos*, relativo à aparência física externa de cada ser.

Assim, dentro das analogias propostas neste artigo, os *genótipos* são as ações que ocorreram sobre os espaços, tanto as ações naturais, quanto as ações humanas. Já os *fenótipos* são as características denotadas pelo acúmulo e sedimentação de objetos e coisas após as ações mencionadas, ou seja, a aparência externa de um lugar ao ser encontrado.

Neste sentido, a sedimentação dos indícios e vestígios sobre um espaço vai denotar a aparência externa de um elemento ou de uma estrutura que se faz presente. Desta forma, as próprias camadas que constituem um *lugar encontrado*, tanto as estruturais quanto as simbólicas, são *estruturas fenotípicas* que podem ser utilizadas pelos artistas durante a ocupação deste lugar, com fins a elaboração de uma tessitura dramática que ocasionalmente é germinada pelas negociações acontecidas durante seus encontros e suas utilizações.

No que tange a utilização dos objetos pertencentes a estas *estruturas fenotípicas*, percebemos que existe uma relação de apropriação do próprio espaço e tempo simbólicos que são inerentes ao lugar. Certeau (2014, p. 185) denomina isto como sendo o "despertar de objetos inertes". Para isso, o autor parte de ocasiões nas quais os objetos, em suas relações de estabilidade, passam a ser vistos de outra maneira e "mudam o lugar de onde jaziam na estranheza de seu próprio espaço". Portanto, os objetos que se encontram em um determinado *lugar encontrado*, mesmo que ainda inertes, ganham novas significações quando este lugar é revisitado durante as proposições de outros fluxos que se fazem presentes.

De forma semelhante, Milton Santos (2012) nos fala acerca da mudança de significação dos objetos por uma

relação direta com o tempo, que se efetiva através de dois eixos: (a) eixo pertencente à sucessão de eventos vistos pelo tempo histórico; e (b) eixo relativo à coexistência das formas num jogo através da simultaneidade.

É por meio do segundo eixo descrito, que reside a possibilidade de um objeto que advém de um tempo histórico passado coexistir simultaneamente aos novos fluxos que são instaurados presentemente neste determinado espaço. Assim, pela particularidade de cada evento, a natureza de um objeto pode ser ressignificada. Milton Santos nos diz:

As formas asseguram a continuidade do tempo mas o fazem através da sucessão dos eventos, que mudam seu sentido. O objeto tem autonomia de existência, devida a sua existência corpórea, mas não tem autonomia de significação, já o vimos. "A mudança em um objeto vem das diferentes relações que mantém com os diversos eventos" diz Whitehead (1919, p.63). É deste modo que o espaço testemunha a realização da história, sendo, a um só tempo, passado, presente e futuro. Ou como escreve E. Relph (1976, p.125): "os lugares são, eles próprios, expressão atual de experiências e eventos passados e de esperanças no futuro" (SANTOS, 2012, p.156)

Desta forma, voltando às questões teatrais inerentes à Composição Cenográfica, as *estruturas fenotípicas* presenciadas em um *lugar encontrado*, que advém de eventos que foram deflagrados anteriormente, são transformadas através da investigação cênica que emerge durante uma nova

ocupação deste lugar. Parte-se do princípio de que as estruturas e os objetos que se encontram presentes no lugar podem ser transformados fisicamente, todavia tais transformações também podem acontecer de forma simbólica, visto que estas estruturas e/ou estes objetos podem permanecer estáticos durante o experimento cênico, da mesma forma como foram encontrados.

Assim, alguns objetos que se encontram disponíveis no espaço podem ser simbolicamente apropriados nas cenas que acontecem diante deles, mesmo com a condição de permanecerem estáticos, numa possibilidade de coexistência entre um tempo remoto e o novo fluxo cênico evidenciado.

4.2 O Dressing

Dressing é um termo utilizado por Marcos Pedrosovii para pensar a cenografia quando desenvolvida a partir de um *locus* estabelecido, no qual a carga semântica do espaço é enfatizada ou transformada conforme a necessidade estética e conceitual da montagem.

Marcos Pedroso, al mencionar la importancia del espacio en la creación escénica, en su artículo « (Ceno) Grafía dos espaços especiais », analiza la relación entre el espacio y su « cartografía » teatral, realizada por los creadores del espectáculo. Introduce entonces el concepto de « geografía escénica », geografía esta que se va estableciendo a partir de las relaciones entre los elementos en un

espacio específico y que va delineando o creando las estructuras geográficas del « lugar teatral », en su locus más íntimo: la escena teatral. Para Pedroso, ese espacio ya existe como estructura real y el proceso teatral lo viste (*dressing*) de significados, modificándolo o resignificándolo.viii (OLIVEIRA, 2009, p. 236)

Ao trazer o significado da palavra *dressing* para o campo teatral, mais especificamente dentro dos estudos acerca da Composição Cenográfica, podem ser tecidas comparações a uma roupa que veste um corpo. Assim, analogamente à vestimenta e ao corpo a ser vestido se encontram as camadas cenográficas que vestem a arquitetura eleita.

Para o campo de estudo aqui proposto, especula-se que este termo se vincula exclusivamente às camadas que vestem a arquitetura e que podem ser facilmente despidas após a apresentação do espetáculo.

Assim, aqui estão contidos todos os tipos de materiais, de objetos e/ou de estruturas, que são aplicados sobre os elementos arquitetônicos para a Composição Cenográfica. Vale ressaltar que há uma condicionante principal: não existem modificações diretas nas estruturas do edifício escolhido, como quebra ou construção de paredes, aplicação de papel e cola, uso de tinta e/ou qualquer outro tipo de material que venha modificar os elementos ou estruturas pertencentes ao conjunto predial.

Em outras palavras, todas as modificações realizadas para a Composição Cenográfica do espetáculo são cuidadosamente articuladas para que não haja danos às estruturas do lugar e dos objetos que ali forem encontrados. Desta maneira, inexistem qualquer tipo de intervenção mais agressiva sobre estes elementos. Ao final de cada apresentação, as camadas cenográficas que são inseridas podem ser retiradas, retornando o espaço às suas mesmas características denotadas antes das intervenções.

Cabe lembrar que as questões estruturais e simbólicas do espaço foram extremamente importantes para a dinamização da Composição Cenográfica e, conseqüentemente, da narrativa cênica, em contraposição ao fato comum ou a uma possível leitura de serem meros suportes para dependurar ou instalar coisas, quando esse segundo viés não interessa para a escrita deste artigo.

4.3 Modificações diretas dos elementos arquitetônicos

Este terceiro (e último tópico) faz referência à aplicação ou a inserção de materiais nos elementos arquiteturais. Neste ponto, o *espaço de uso não convencional* perpassa por modificações diretas em suas estruturas e elementos, indicadas como necessárias à Composição Cenográfica. Portanto, podem existir diversas interferências: a

aplicação de massa acrílica; o uso de tinta e a aplicação de papel com cola diretamente sobre as paredes para gerar aspecto de deteriorado; a retirada de uma porta de um local e sua consecutiva transferência para outro ponto; bem como a demolição de parte da arquitetura, entre outros.

Se existir novamente a analogia do corpo que irá vestir uma roupa, agora não mais pensaremos a alteração do corpo através dos diferentes modos de uso da roupa. Neste tópico o próprio corpo recebe modificações, como amputações, cirurgias, escarificações, tatuagens, etc. Neste sentido, os próprios elementos da arquitetura são reestruturados e modificados, de acordo com as necessidades do evento teatral instaurado.

Após as apresentações as estruturas só voltam a ser como eram antes das intervenções caso o espaço que foi transformado seja redinamizado, ou caso haja uma restauração.

Em muitos dos casos que essas práticas acontecem os espaços estão de fato abandonados, em desuso ou existe um pré-acordo com os seus proprietários para que sejam realizadas as interferências. É no momento da Ocupação Cênica que ocorrerão os trâmites necessários para que a Composição Cenográfica se efetive, num diálogo intenso entre todos os atuantes e equipe técnica envolvidos no experimento cênico.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Praticar um espetáculo em um *espaço de uso não convencional* sugere processos cênicos abertos, com intervenções realizadas pelo cenógrafo em constante diálogo com a direção, o iluminador cênico, os atores e os demais técnicos e criadores, através das vivências cênicas e suas respectivas reverberações.

Aqui foram identificados três modos de significativas condutas para a orquestração da Composição Cenográfica, no que tange a possibilidade de utilização das próprias *estruturas fenotípicas do espaço encontrado*, a inserção de materiais e elementos sobre a arquitetura e ainda as incisões realizadas diretamente nos elementos arquitetônicos de gênese.

Durante o percurso de cada montagem cênica a Composição Cenográfica se torna elemento dramaturgico em um processo contínuo, que é dinamizado dia a dia, apresentação após apresentação.

Em geral, existe a ressignificação do espaço enquanto *lugar teatral*, para que, num segundo momento, através das ações e do fluxo cênico sobre estes lugares conformados, venha existir uma nova espacialização. Desta forma se efetiva a noção da espacialização da cena teatral fundada na ideia de praticar cenicamente um lugar (KOSOVSKI, 2000).

Entendemos que de nada vale investir na pesquisa cênica em um *espaço de uso não convencional* e ressignificá-lo enquanto *lugar teatral*, se não há a posterior ação sobre este lugar construído e a sua espacialização através do fluxo cênico.

De que vale uma roda gigante construída num espaço abandonado, se as pessoas não giram sobre ela e não trazem à tona as sensações únicas desta experiência?

De nada valem as ações, as capacidades criativas e as habilidades técnicas de uma equipe, se ao final de todo o trabalho não venha existir um pingo de poesia, de algo que transcenda toda solidez e ordem implantada. Nesse sentido, percebemos o quanto é fundamental a presença do público, que complementa o ciclo de transformação do lugar criado, tornando-o um espaço vivo.

Aqui foram dissertadas algumas relações de ressignificação do espaço, pensando a Composição Cenográfica elaborada em *espaços de uso não convencional* não como um simples suporte, pano de fundo, mera ilustração ou representação, mas enquanto elementos que interferem e que contribuem significativamente para a narrativa cênica.

Para todos os três modos que aqui foram sinalizados com a finalidade de aproximar a Composição Cenográfica ao termo *palimpsesto* (dentre outras tantas formas de se pensar a sobreposição de camadas sobre um *espaço de uso não*

convencional), torna-se importante mencionar que tudo depende da demanda que se faz presente para a realização do espetáculo e também das escolhas dos profissionais envolvidos em cada produção, quando um mesmo espetáculo pode usufruir ao mesmo tempo de todos os modos possíveis de operação.

REFERÊNCIAS

APPIA, Adolphe. **A Obra de Arte Viva**. Tradução de Redondo Júnior, edição de Eugénia Vasques. 2ª ed. Amadora, Biblioteca. Portugal: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2004. CD-ROM.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução Teixeira Coelho; Revisão de tradução Monica Stahel. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORNHEIM, Gerd Alberto. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 21ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

COHEN, Myriam Aby. **Cenografia Brasileira Século XXI: diálogos possíveis entre prática e o ensino**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).

DONDIS, Dondis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

Enciclopédia Século XX. Dicionário. 12º volume. Livraria José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 1977, p. 1152.

GARROCHO, Luiz Carlos. Madeiazonamorta: dos corpos, dos planos e do todo aberto. In: Grupo Teatro Invertido. **Cena Invertida: dramaturgias em processo**. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2010a.

GARROCHO, Luiz Carlos. **A cena nos espaços encontrados**. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte: 2010b.

Disponível em:
<http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Luiz%20Carlos%20Garrocho-%20A%20cena%20nos%20espa%27os%20encontrados.pdf>
Acesso em: 03, jul, 2018.

KOSOVSKI, Lídia. **Comunicação e Espaço Cênico**: Do cubo teatral à cidade escavada. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000. Tese (Doutorado em Comunicação).

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. Apresentação: Sérgio de Carvalho. São Paulo: Editora Cosac & Naif, 2007.

MENDES, Daniel Marcos Pereira. **Estudos de processos de Composição Cenográfica em espetáculos teatrais praticados em espaços de uso não convencional durante a Ocupação Cênica e a Coabitação Teatral**. Ouro Preto: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFOP, 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).

NASCIMENTO, Ela. Sobre Espaço, Imagem e Cenografia. **Revista Vestindo a Cena**. São Paulo: 2014. Disponível em: <http://vestindoacena.com/sobre-espaco-imagem-e-cenografia/>
Acesso em: 21, out, 2015.

OLIVEIRA, Rogério Santos de. **O Espaço-Tempo da Vertigem**: Grupo Teatro da Vertigem. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).

OLIVEIRA, Rogério Santos de. **El Proceso Creativo Teatral**: Conceptualización y análisis a través de su aplicación a la obra de de Albert Boadella y Els Joglars. Alcalá: Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad de Alcalá, 2009. Tesis (Doctorado en Artes).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: SENAC, 1999.

ROLLEMBERG, Doris Cruz. **A cenografia além do espaço e do tempo**: O Teatro de dimensões adicionais. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Teatro/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Teatro).

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

URSSI, Nelson José. **A Linguagem Cenográfica**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ Universidade de São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes).

VIANA, Fausto Roberto Poço; CAMPELLO NETO, Antonio Heráclito Carneiro. **Introdução histórica sobre cenografia**: os primeiros rascunhos. São Paulo: Fausto Viana, 2010.

NOTAS

i Apesar da visão *textocentrista* que abarca esta definição e ainda a tutela do diretor para o acontecimento cênico, Viana nas notas de rodapé de seu texto aponta que "O teatro moderno trouxe algumas inovações [...], tendo o cenógrafo e todos os envolvidos na encenação mais liberdade de expressão artística em relação ao espetáculo". (VIANA, 2010, p. 11, grifo meu).

ii Um estudo mais aprofundado sobre a Ocupação Cênica e a Coabitação Teatral pode ser visto em (MENDES, 2016).

iii Gerd Bornheim cita em *O Sentido e a Máscara* as principais características da estética aristotélica, sendo elas: 1) Unidade da ação; 2) Coerência dos caracteres; 3) O princípio da imitação e a ideia de que a ação dramática deve ter início, meio e fim; 4) A importância da intriga, da peripécia e também do reconhecimento; 5) A compreensão do herói trágico; 6) Favorecimento da catarse, ou seja, o espectador como mero fruidor do espetáculo teatral sem a dimensão pedagógica; 7) A ideia de que a comédia representa "homens inferiores" (ao contrário da tragédia); 8) Independência do texto em relação ao espetáculo; 9) Tensão dramática, conflito e progressão regular da ação. Os itens sinalizados podem ser revistos na totalidade de seus apontamentos em Bornheim (2007, p. 26).

iv Dentro destes aspectos, podemos pensar junto à Lehman (2007, p.204), acerca do "espaço partilhado", pela "radicalização de princípios não-miméticos".

v Em oposição ao *lugar encontrado*, Kosovski (2000, p. 88) fala do *lugar transformado*, onde existe "o palco como lugar neutro a ser transformado em outros a partir da encenação teatral". E complementa: "no palco *transformado* considera-se a sua neutralidade como matéria-prima para a transformação".

vi [*Palimpsesto* (ê), s. m. Papiro ou pergaminho do qual os antigos raspavam o texto primitivo para escrever outro]. Trecho extraído da *Enciclopédia Século XX*. Dicionário. 12º volume. Livraria José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 1977, p. 1152.

vii Marcos Pedroso é o cenógrafo responsável pelo desenvolvimento do pensamento cenográfico para os espetáculos da Trilogia Bíblica do Grupo de Teatro da Vertigem. Sua leitura acerca do *dressing* pode ser vista em (OLIVEIRA, 2005, pp. 34-37).

viii A tradução é minha: "Marcos Pedroso, ao mencionar a importância do espaço na criação cênica, em seu artigo « (Ceno) Grafia dos espaços especiais », analisa a relação entre o espaço e sua « cartografia » teatral, realizada pelos criadores do espetáculo. Então introduz o conceito de « geografia cênica », geografia esta que vai se estabelecendo a partir das relações entre os elementos num espaço específico e que vai delineando ou criando as estruturas geográficas do « lugar teatral », em seu *locus* mais íntimo: a cena teatral. Para Pedroso, este espaço já existe como estrutura real e o processo teatral o veste (*dressing*) de significados, modificando-o ou ressignificando-o". (OLIVEIRA, 2009, p. 236)

*Daniel Marcos Pereira Mendes (Daniel Ducato) é ator, cenógrafo, figurinista e maquiador cênico. Bacharel em Artes Visuais (UFMG). Mestre em Artes Cênicas (UFOP - MG). E-mail: ducato333@gmail.com.

Artigo Submetido em: 14/08/2018

Aprovado em: 31/12/2018